中国与欧洲对书写与绘画关系的不同观念

高 建 平

(深圳大学　美学与文艺批评研究所,广东 深圳 518060)

摘　要: 在中国古代的画家中,有一种“书画同源”说,认为“书”与“画”本来是一体的,后来有了表达“意”的需要,出现了“书”,有了表达“形”的需要,出现了“画”。但文字学家们并不这样认为,文字学家们提出的,是从“画卦”到“结绳”再到“造字”的历史,与绘画无关。提出“书画同源”的人,所依据的理由有两条:一是绘画与文字一样,具有“彰施”的功能,二是绘画与书写同笔。欧洲人在谈到绘画时,有着一种 disegno 的观念,这种观念是在强调,神是依照几何的原理创造世界的。中国人所说的书法与美术字的区分,正是强调书法不同于美术字那样,将字几何化。因此,我们可以进一步推断,对于中国人来说,是书(书写与书法)在影响绘画;而对欧洲人来说,是绘画在影响书(书法的设计)。

关键词: 书画同源;设计;动作的表现性

中图分类号:J 20－02　　**文献标识码:**A　　**文章编号:**1000-5919(2018)01-0144-07

书写与绘画这两种视觉符号在历史发展过程中必然形成某种关系,无论是在中国,还是在欧洲,都是如此。但是,它们之间关系的具体的性质,却受着种种具体条件的限制,在不同的社会与文化语境中,具有不同的表现。

一、从“书画同源”说看中国古代“书”与“画”的关系

中国古代关于书写与绘画关系的观点,最早由张彦远的《历代名画记》一书明确提出。在这本书中,张彦远写下了下面一段著名的话:

> 古先圣王,受命应箓,则有龟字效灵,龙图呈宝。自巢燧以来,皆有此瑞。迹映乎瑶牒,事传乎金册。庖牺氏发于荥河中,典籍图画萌矣。轩辕氏得于温洛中,史皇苍颉状焉。奎有芒角,下主辞章。颉有四目,仰观垂象;因俪鸟龟之迹,遂定书字之形;造化不能藏其秘,故天雨粟,灵怪不能遁其形,故鬼夜哭。是时也,书画同体而未分,象制肇创而犹略。无以传其意,故有书;无以见其形,故有画。天地圣人之意也。①

这段话试图给文字与绘画的起源作一个历史描述。作者认为,在远古时代,存在着一个时期,这时书写与绘画处于同体未分的状态。它们的起源,与古代的圣王承受天命,文明的发展,有着重大的关联。它起源于一些像河图洛书一类的祥瑞传说,以及像八卦这样的符号。到了苍颉(也作仓颉)时,开始造字。书与画本来是一体的,后来有了传达意义的需要,才出现了书(即文字),以及有了表达形的需要,才出现了画(即图画)。

如果仔细分析这段话,我们会发现很多令人费解之处。首先,龟字和龙图,都是一些数字符号,而并非图画,而这里的“庖牺氏”,即指“伏羲氏”,所发明的只是八卦的卦象,是一种抽象符号的演绎而已。下面的一段话,是讲轩辕黄帝时,出现了“史皇”“苍颉”。其实,“史皇”和“苍颉”是两个人,还是一个人,这是有争议的。有一种说法,是说两个人,“史皇”主作画,“苍颉”主造字。也有另一种说法,“史皇”不过是“苍颉”的一个称号而已。我们今天已经很难在这两种说法中作取舍。求证究竟是两个人,还是一个人,不是本文的

收稿日期:2017－10－16
作者简介:高建平,男,江苏扬州人,深圳大学美学与文艺批评研究院教授,中国社会科学院研究员。
基金项目:国家社科基金重大项目《美学与艺术学关键词研究》(项目批准号 172DA017)。

① 张彦远:《历代名画记》,引自《四库艺术丛书·古画品录(外二十一种)》,上海:上海古籍出版社 1991 年版,第 812 卷,第 279 页。

目的。但很显然,从上面这段文字看,作者还是重点讲苍颉的功绩,以及对文字功能的夸张的描述,即“天雨粟”和“鬼夜哭”。

如果将这段话当作一个历史假设来看,也许,它很容易受到人们的批驳。考古学家和人类学家们也许会告诉我们,远在文字出现之前,就有了绘画。洞穴壁画出现在旧石器时代的晚期,新石器时代有许多的岩画。与此相反,文字只是在文明社会出现时才出现。一般的看法是,文字是文明社会的标志,它是随着青铜时代的来临才出现的。这种情况不仅在欧洲是如此,在中国也是如此。如果这样的话,书写与绘画并不同源,也不存在着两者之间的同体未分状态。

上面这段张彦远的话,给了我们许多分析的空间。我们能够从中看出的第一层意思是:作者提供了一个动态的过程,说明本来有一种未分状态,后来根据具体的需要,才区分出对应于后来的图像制作与文字书写的东西。这种动态的过程说明了一种相互作用关系,即一种类型符号的创造过程本身,也为另一种类型的符号的形成创造了条件。这时,一种专门化的过程,将本来共存在一体中的诸种功能区分了开来。

更为准确地说,古代中国人认为,视觉符号具有三种形式,它们都对人类文明的形成具有重要的意义。这三种图像制作活动分别是:

> 一曰图理,卦象是也;二曰图识,字学是也;三曰图形,绘画是也。①

第一种是卦象,卦象的推演展示着世间的变化道理。一种原本源于占卜的思想被哲学化,成为对于世界的深刻思考的反映。第二种就是文字,它记录和总结了人类的知识。第三种是图画,再现对象的图像。在古代中国人心目中,这三者的诞生,是文明形成与发展的重要标志。

二、中国人的文字起源观

有一种具有普遍影响的观念,认为抽象的文字是在具体的图像的基础上生长出来的。这种观点假定,人类最初用图画来表达意义,这就是象形文字,后来,文字逐渐走向抽象化,发展出了拼音文字。与这种从具象到抽象的观念不同,对于汉字的起源,中国人有着自己的独特的看法。汉代文字学家许慎在《说文解字》的序言中,对汉字的起源作了论述。这本书是中国古代最权威的关于汉字的书籍,许慎的说法也就成了中国古代最权威的说法。许慎不赞同从具象到抽象的发展线索,而提出一种从画卦,到结绳再到汉字起源的线索。他写道:

> 古者庖犧氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,视鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作易八卦,以垂宪象。及神农氏结绳为治而统其事,庶业其繁,饰伪萌生。黄帝之史仓颉见鸟兽蹄远之迹,知分理之可相别异也,初造书契,百工以乂,万品以察。②

许慎的观点来自于一本更为重要的经典,即《易·系辞》。许慎继承了这本书中文字来源于结绳的传统方法,又突出了文字创造与卦象的联系,于是,就形成了一种中国人的文字起源观。③照许慎的看法,文字起源经历了三步,即卦象、结绳和文字,分别与伏羲、神农与黄帝这传说中的三个时代相对应。对于这三个时代,一些现代人类学家设想,伏羲代表着狩猎时代,神农代表着农业时代的来临,至于黄帝,则被当作是现代中国人的直接祖先,他建立了大规模的部落联盟。这里在讲到仓颉时,特别提到,推动文字形成的动力是一种别异的冲动。利用不同的符号,形成对不同的事实与知识的限定。这种文字起源观也许可以表述成,文字并不起源于绘画,而是起源于画卦与结绳这样一些抽象符号。当然,在那时并不存在今天意义上的绘画,或者,一种仅仅以存形为目的的绘画,正是在文字将原始符号的表述事实与知识的功能剥离以后才形成的,因此,更为准确地说,文字起源于一种书画同体未分的原始符号。

许慎的这一段话,还暗示了另外一个对于文

① 颜延之语,见张彦远:《历代名画记》,引自《四库艺术丛书·古画品录(外二十一种)》,第 812 卷,第 279 页。
② 许慎:《说文解字·序》。包犧、庖犧等,都是同一传说人物的不同写法,今天常写作伏羲。
③ 《十三经注疏》,北京:中华书局 1979 年重印本,第 86、87 页。

字理论来说具有重要意义的含义:文字具有独立于有声语言以外的起源。文字是从表意开始的。它最初并不作为记录语音的符号而出现,依照费尔南德·索绪尔所说,语词的声音是“能指”,而意义是“所指”。欧洲的文字由于都是用字母来拼音,从而与发音有着密切的关系,因此都是“能指”的“能指”。与此不同,中国的汉字直接表示意义,因而与声音是同一级别的“能指”,而不是“能指”的“能指”。

由此可进一步推导出,文字与语言在起源时的关系,是一种相遇与汇合的关系,即表意文字与表意的声音在发展到一定阶段时,逐渐形成一种对应关系,并创造出一种书面语言。文字在它的发展过程中,逐渐与口语拉近距离。那种认为人必须使用语言来思维,而文字只不过是语言的记录的说法,在古代中国的文献中找不到根据。“卦象”“结绳”“文字”三者都是视觉符号,而语言是声音符号。从“卦象”到“结绳”,再到“文字”,视觉符号的发展与人的思维和生活实践具有密切的联系,它适应了社会进步的需要而不断发展。

汉字的这种具有独立的形象起源,而只是在发展过程中受物体的形状,语言的声音影响的关系,在汉字的造字方法中得到了充分体现。关于造字方法,中国古代有“六书”之说,“六书”分别是“指事”“象形”“会意”“形声”“假借”与“转注”。这“六书”中前四种讲造字方法,而后两种则与造字无关。四种造字方法的并存,显示了文字的这种既非来源于一种描绘客观事物的外貌,又非来源于声音,但与正式成立与声音都保持着密切的关联的特征。所谓的“指事”,用来表示一些较为抽象的意义,例如“上”与“下”;“象形”画出对象的示意图,例如“日”与“月”;“会意”用两个或两个以上通过“指事”或“象形”形成的文来表示一个综合的意义;至于“形声”,则部分表示意义,部分表示声音。

在这四者之中,“指事”第一,是纯抽象的符号,直接表达意义。“会意”是符号以意义为媒介的结合。“象形”表示了文字与图画的相遇关系,而“形声”则成为与语言的相遇关系的突出表现。即使是“象形”,也只是在这体系之中用“画成其物”的办法来表示一些具有直观性的对象而已。

在这里面,起关键作用的是一种区别性的原理。各种造字方式,都不能各自孤立起来理解,它们都是通过造成一些字来表达意义而已。

三、“彰施”论支撑下的“书画同源”说

在中国古代,有两种理论支撑“书画同源”说,其本身都与书写和绘画的历史起源无关。这两种理论,分别是“彰施”和“同笔”。

“彰施”是说,绘画具有政治和社会的功能,甚至能“与六籍同功,四时并运”。在古代中国,绘画与西方一样,处于一种地位的矛盾之中。在今天,人们普遍谈论图像时代,仿佛图像具有优先于文字的地位。在古代社会,文字占据着统治地位,更为具体地说,是用文字所负载的经典在社会上占据着至高无上的地位。一些古代的经典,特别是儒家的经典,被看成是治国之本。学者们的一项重要的任务,就是研究和注释这些经典。与此相比,绘画的地位,则要低下得多。画家有两种,一种是画匠,一种是画史。或者说,成为画史是提高画家地位的唯一途径。有人认为,绘画对于传播经典没有什么作用。例如,汉代的思想家王充就提出,有古代圣贤的文字在,那些后人假托的古代圣贤的画像,不能起什么作用。①与这种观点相反,有人认为,绘画是有作用的,这个作用,就是“彰施”。张彦远写道:

> 洎乎有虞作绘,绘画明焉。既就彰施,仍深比象。于是礼乐大阐,教化繇兴。故能揖让而天下治,焕乎而词章备。②

这些词显然很虚浮,绘画不可能有这么大的作用。但是,张彦远是画家,他需要这么说。

“彰施”一语出于《尚书·益稷》,最早与绘制服饰有关。但这服饰并非为了打扮得漂亮,而是为了别尊卑,也就是说,“绘”在古代社会等级制

① 汉·王充:《论衡·别通篇》。
② 张彦远:《历代名画记》卷一。

度的建立中,起了重要的作用。正如荀子所说,“知夫为人主上者不美不饰之不足以一民也”。① 张彦远讲“成教化,助人伦”,并进而达到“礼乐大阐,教化繇兴”,“揖让而天下治”,是把这种绘制服饰(以及旌旗和宫殿庙堂等等的“美”和“饰”)扩展到一般绘画上。

当然,在张彦远之前,就已有魏时曹植所讲“存乎鉴戒者图画也”,晋时陆机讲“丹青之兴,比《雅》《颂》之述作,美大业之馨香”。②南齐谢赫讲,“图绘者,莫不明劝戒,著升沉,千载寂寥,披图可鉴”。③这些都在说明绘画对于社会与政治的作用。

这种“彰施”观与“书画同源”说之间的联系,是这样构成的:由“书”所负载的经典中的道理,需要由绘画来发扬光大。

在这里,我们看到了一种类似西方中世纪反偶像崇拜者与赞成制作圣像者的争论。反偶像崇拜者认为,只有《圣经》本身才是神圣的,而赞成者则为绘画辩护说,圣像也能帮助人们了解和接受《圣经》中的道理,特别对那些不识字的人发挥作用。

“彰施”观代表着一种中国儒家的绘画观。在中国先秦时代,各家都对绘画和整个艺术持批判的态度,而只有儒家从政治功利的角度,为艺术辩护。这种辩护的方式,是说明画可以成为书之意的进一步表述。

四、书画同笔:“书画同源”的一种新解释

在张彦远《历代名画记》中,“书画同源”的观点还为“书画同笔”观点作了准备和铺垫。

在论述“书画同笔”时,“书”字就具有了“书法”的含义。从文字到书法,本来只是一个连续的过程。试图将字写得好看一些,就成了书法。中国古代的书法史著作中,一般都列举从远古到先秦两汉,再到唐宋元明的传说和历史人物,作为书法家的代表。

一些现代中国书法学史家认为东汉时代是中国书法作为一门艺术形成的时期,这种观点是受着“为艺术而艺术”思想的影响形成的。在东汉时,出现了一种普遍的“草书热”,东汉时赵壹的《非草书》对这种状况作了生动的描述。他写道:“十日一笔,月数丸墨,领袖如皂,唇齿常黑。虽处众座,不遑谈戏,展指画地,以草刿壁,臂穿皮刮,指爪摧折,见鳃出血,犹不休辍。”④作者本意是对这种痴迷进行抨击,但是,这种抨击恰恰记录了书法在当时成为一种超出实用目的的追求的状况。那种所谓东汉时代书法成为一门艺术的观点,正是建立在这一证据之上的,它应合了现代关于艺术的非功利性的观点。

书法的兴起以及它在文人间的流行,促成了书法对于绘画的影响。这时,“书画同源”被赋予了“书画同笔”的含义。

张彦远在《历代名画记》中曾专辟一节,以顾恺之、陆探微、张僧繇和吴道子这四位他心目中的最杰出的画家为例,专门讲了书画用笔相同的问题。他提出:书与画用笔相同,是绘画学习书法的笔法,陆探微学张芝、王献之“一笔书”而作“一笔画”,张僧繇学卫夫人《笔阵图》,吴道子学张旭笔法,故成为著名的画家。⑤对于张彦远来说,书画同源的目的是在论证书画同笔,从而论证一种强调绘画动作性的审美理想和价值标准。

这是新一轮的书与画的关系。与前一轮一样,绘画受着书写影响,但在这一轮中,书写出来的文字所表达的理性意义,与书写活动本身,被分解了开来。中国绘画追求线的美,这种线的艺术,具体说来,是一种体现人的姿态、动作,显示人的运动痕迹的线。书法艺术形成一种外在于画的人对线的意识,又从绘画之外将这种意识移植到绘画之中。

---

① 《荀子·富国》。
② 转引自张彦远:《历代名画记》卷一。
③ 谢赫《古画品录》,引自《四库艺术丛书》第 812 卷,第 3 页。
④ 赵壹:《非草书》,引自《佩文斋书画谱》卷五,《四库艺术丛书》第 819 卷,第 177 页。
⑤ 详见张彦远:《历代名画记》卷二,“论顾陆张吴用笔”一节。

这种特点在文人画兴起以后,就变得更加重要。对于文人画家来说,诗、书、画三绝的思想,并非仅仅体现在一幅画中有题画诗,并用好的书法写出这首诗,更为重要的是,在画中有诗意和笔意。这种笔意,来自于书法的影响,然而,在古代中国人心目中,这种书法才能,与知识与人文修养又结合在一起。画家们接受“书画同笔同法”的观点,提出:

> 学画必在能书,方知用笔。①
> 书画同源,只在善用笔而已。②

在这种情况下,“书画同源”有了新的解释。在前面,我曾说过,中国的画家分为画匠与画史,当书法进入绘画以后,就出现了一种新的画家,这就是作为艺术家的画家。

五、欧洲人的 designo 观念

有一种说法,只有中国、日本、韩国这样的汉字文化圈中有书法,而其他国家没有书法。这种说法很容易引起误解,特别是在跨语言的讨论中,这种误解变得很难沟通。实际上,无论在欧洲,还是在中东,以及世界上的其他地方,书法是普遍存在的。不同民族和文化,特别是一些世界上的重要的文化传统中,都有着各自的书法艺术传统。

然而,当我们说书法,或者 calligraphy 时,我们赋予这个词的含义是不一样的。在欧洲,calligraphy 是一种对字母写法的设计。我们接触到各种字母的写法,实际上它们都是被设计出来的,有着各自的历史。影响这种设计的,最初是各修道院所形成的书籍抄写的规范,以达到所抄写出来的书籍美观,字迹整齐,易于辨认。所谓的 uncial and half-uncial,就是这样一些字体。印刷术出现后,有了对印刷字母美观的要求,也就有了对字母的设计。

当我们初次见到 disegno 这个词时,很容易将其理解成现代的设计(design)。现代英语的 design,的确源于此,现代意大利语仍用这个词。然而,今天我们所理解的 design,已经与几百年前,特别是文艺复兴时期的 disegno 有了很大的区别。在文艺复兴时代,disegno 源于拉丁文 *un segno di dio* 的缩写,意思是“神的符号”。一方面,disegno 这个词要比今天的 design 要广得多,design 主要指工艺设计,而 disegno 则是指各种艺术,包括绘画、雕塑和建筑等等,另一方面,它又狭窄得多,它指素描和制图,即指以通过线条勾画出结构的艺术方式。在文艺复兴时期,存在着以线描为主体的佛罗伦萨画派,与以色彩为主体的威尼斯画派。所谓的佛罗伦萨画派,特别是以米开朗琪罗为代表的艺术,就是以 disegno 为主,与提香的 clorito (color)派构成对立。

与我们这里所讨论的问题相关的是,这种 disegno 传统,造成了一种 calligraphy 的理解,从而在东亚与欧洲之间具有着一个根本的差别。当欧洲人谈论 disegno,并将之理解为“神的符号”时,并不是一般性地指某种“神迹”,或神的某种不可预测的意愿的显现。正好相反,它是指人的行动中某些符合神性的部分,这就是使日常的书写符合某种规律。

在欧洲,存在着一种从古希腊的毕达哥拉斯、柏拉图开始的美学上的形式主义传统。这种传统对欧洲的绘画、雕塑,以及园林建筑,都有着深远的影响。这种影响,可以概括为,神是按照几何学的规律来“设计”世界的,艺术在体现这种“设计”。这是与东亚传统中的反几何性,强调笔触中体现人的自由,是完全相反的。

---

① 李日华:《紫桃轩杂缀》。引自俞剑华编:《中国画论类编》,第 131 页。这句话的全文是:“余尝泛论,学画必在能书,方知用笔。其学书又须胸中先有古今。欲博古今作淹通之儒,非忠信笃敬,植立根本,则枝叶不附,斯言也苏、黄、米集中著论,每每如此,可检而求也。”从这里可以看出,不能纯粹只从形式角度来理解书法对于绘画的影响。那种古老的文字给予绘画以人文与教化地位的观点,在元明以后,并未终结,只是表现的特点和侧重点有所不同而已。

② 松年:《颐园论画》。引自俞剑华编:《中国画论类编》,第 326 页。松年主要是讲,书法与绘画在用笔方面有许多相通的道理,有着相似的规律。

六、书法与美术字的区别

作为这种反几何性的进一步证明,我想举中国的两种文字美化的现象。

在中国,除了书法以外,还有一种书写,在中文中被称为"美术字"。对于中国书法家来说,这是与书法完全不同的东西。我们在很多地方看到这种字,例如,在一些重要的场合我们看到这种美术字被广泛使用的情况。我们有一个普遍接受的观点,即书法是艺术,而美术字不是艺术。这个观点当然是正确的,但它仍然需要得到证明。

可以从以下几个方面论证书法是艺术。第一,在中国,从京城到各地方的美术馆、博物馆中,每年每季都要办大量的书法展览,在世界各地,中国书法也时有展出,但很少有美术字展览。第二,存在着从儿童书法训练班到书法博士班一整套的书法训练和研究体系,而美术字训练则是美工人员通过边干边学完成的。第三,从全国到地方以及各行各业,都有各种形式的书法协会,数量可观;而美术字爱好者如果居然成立协会一类的组织的话,那一定是件新鲜事。第四,走进任何一个公共图书馆或大学图书馆,都可见到大批的书法史,古代或现代书法理论研究,书法家传记,名家碑帖等书籍;而美术字方面的书,纵使有也只是少数几本美工人员训练教材一类的直接的技巧性小册子。第五,据说书法有修身养性,延年益寿的功效,而美术字则无此功能。第六,领导人的书法题词有重大的政治作用,美术字这方面的作用似乎少一点。第七,互赠墨宝是一项促进人群社会关系的手段,但很少有人赠美术字……如此等等,还可列举下去。

但读了这些论证,总感到还缺点什么。这些论证,从现象上描述了一个事实:与书法相关的一套艺术制度(institution)已很发达,而与美术字有关的制度则欠发达。艺术制度产生的原因,则还有待探寻。

有一个理由似乎可以挑战这一论证。照一般理解,艺术品是为着审美的目的创造出来的。书法与日常书写有着剪不断、理还乱的关系。我们今天当作"法书"的那些古代书法作品,很多并不是为着审美的目的创造出来的?今天的那些送展的书法作品,大概要算艺术品了,但也有非艺术的书写,由于种种原因加入。而美术字则不受这类问题的困扰。它目的非常明确,本来就是为着审美而创作出来的。人们在日常写字时不用那种写法。按照门罗·比厄斯利(Monroe Beardsley)的定义,艺术品是一种试图能够以其独特的审美特征提供审美经验状态的"配合"。美术字大概能过这个关。

如果与印刷联系起来的话,那么美术字就更有优势。我们现在印刷文字中最常用的宋体字,就是一种美术字。这种字与欧洲的一些印刷字母相似,是"设计"的成果。潜藏在它背后的,是一种整齐划一的几何观念。

与这种审美观念相反,在中国书法中,一个最重要的观念是"笔势"。这对中国书法以至整个造型艺术发展进程,产生了深远的影响。

在传为王羲之写的《题卫夫人笔阵图》中,曾讲了一段宋翼向书法大师锺繇学习的故事。故事说,宋翼原来的字"平直相似,状如算子,上下方整,前后齐平。"这接近美术字的趣味。

锺繇见到宋翼的字,"乃叱之"。吓得宋翼三年不敢见锺繇,从此"潜心改迹"。于是,

> 每作一波,常三过折笔;每作一点,常隐锋而为之;每作一横画,如列阵之排云;每作一戈,如百钧之弩发;每作一点,如高峰坠石,……屈折如钢钩;每作一牵,如万岁枯藤;每作一放纵,如足行之趋骤。

从自然界各种物体运动中取势,以克服平板方整的毛病。以后,据说宋翼还读了锺繇所写的《笔势论》,从而"依此法学,名遂大振"。(见张彦远编《法书要录》)

"笔势"观在魏晋以后,已成为书法界的共识。今天我们把书法看成比美术字更艺术,应溯源到这时期的美学上的努力。这种"笔势"观建立起来以后,就开始向其他造型艺术渗透。或者说,书法中建立起来的审美观念渗透到其他艺术之中。其中最明显的当然是绘画。许多中国画论家讲书画同源,指的大多是这一层意思,而不是文字与图画的真正历史起源。正是由于这个原因,我们可以从中国古代画论中,找到更多的证据来论证我们的结论。

结 语

让我们再次回到书法与绘画的关系,以及对“书画同源”的论述上来。“书画同源”说本身,不必是一个仅仅考古学就能回答的问题,在这种说法的背后,隐藏着一些复杂的理论选择。

如果需要用最简单的语言来概括本文所获得的见解的话,那么,我们也许可说,“书画同源”说坚持认为,在文字与绘画出现之前,存在着一种原始的视觉符号及符号制作活动。它既是书的起源,也是画的起源。但是,提倡和坚持“书画同源”说的人,大都是画家、画论或画史研究家。他们有着一个共同的目的,借助它与书写的联系来提高绘画的地位。

将艺术说成对于人类的社会生活和精神生活是一个重要的事业,这是历史上绝大多数艺术理论的共同做法,将绘画与书写联系起来,是这种努力的一部分。然而,“书画同源”说的意义远非仅限于此。“书”无论是作为“书写”还是作为“书法”,都具有一种对动作性的强调。这是一种人的活动对静态的图像的分解。图像被读解成是人的活动的痕迹,就像文字是人的书写的结果一样。

“书画同源”说表现为一个多重的攀比过程。用最简单的语言说,这里面有二重攀比,一是早期的绘画通过攀比文字而获得人文、教化等意义,二是后来的绘画通过攀比来论证绘画向书法学习的合理性。这后一个意思,并不等于一般地描述书法与绘画的亲密关系,而是论证和强调这种关系,也就是说,这种关系本来并非天然形成的。“书画同源”说是为了呼唤这种关系的建立、巩固和发展。在这种呼唤中,绘画获得了源源不断的改造的动力。

与这种努力相反,在欧洲,书法在“设计”观念指导下形成,受着欧洲的那种将美归结为数学和几何的观念的影响。

因此进一步推断,我们可以说,对于中国人来说,是书(书写与书法)在影响画,而对欧洲人来说,是绘画在影响书(书法的设计)。

The Different Ideas Between the Chinese and the Europeans on the Relationship Between Handwriting and Painting

Gao Jianping

(*Research Institute of Literature*, *Chinese Academy of Social Sciences*, *Beijing* 100732, *China*)

Abstract: Among ancient Chinese artists, there was a saying that handwriting and painting shared the same origin. This saying was understood in the sense that handwriting and painting were originally integrated as one entity. But later, this integration was divided into two things. Handwriting came into being to satisfy the need for meaning, while painting made up its appearance to meet the need for form. On the other hand, ancient Chinese graphologists thought differently. They proposed that handwriting had a history from “drawing eight diagrams” to “tying knots”, and then to “creating characters”, which had nothing to do with painting. Those who proposed that handwriting and painting shared the same origin, believed that both painting and handwriting had the function of clear demonstration, and both painting and handwriting were done with a writing brush. In the mind of European artists, there was an idea of *designo*, which is a short form of *un segno di dio* in Latin (the sign of the deity). The idea stressed that the God creates the world in accordance with the geometric principle. According to the Chinese, the difference between calligraphy and artistic character(美术字)writing lies in the fact that calligraphy is not a geometrized art like artistic character writing. On this basis, we can make a further conclusion that, for the Chinese, it is handwriting and calligraphy that influences painting, while for the Europeans, it is painting that influences the design of handwriting.

Key words: handwriting and painting sharing the same origin, *designo* (design), the expressiveness of action

(责任编辑　　刘曙光)